


akademia  
polskiego  
filmu

WarszawaŁódźKrakówWrocławKino MUZ



AKADEMIA POLSKIEGO FILMU▼

HISTORIA POLSKIEGO FILMU▼

ORGANIZACJA▼

PL - Strona główna / HISTORIA POLSKIEGO FILMU / ARTYKUŁY

HISTORIA

FILMY

REŻYSERZY

SCENARZYŚCI

AKTORZY

OPERATORZY

KOMPOZYTORZY

STUDIA FILMOWE

KSIĄŻKI

SŁOWNIK FILMU

PLEOGRAF

ARTYKUŁY


ARCHIWUM WYKŁADÓW

Artykuły

"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 2/2019

Co widać z okien neoawangardy? Z *mojego okna* (1978–1999) Józefa Robakowskiego i *Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna* (2017) Tobiasza Jędraka

Anna Taszycka



Kadr z filmu *Z mojego okna*, reż. Józef Robakowski, 1978-1999 r.

*Z mojego okna* to jeden z najbardziej znanych filmów wideo Józefa Robakowskiego (ur. 1939). Drugim filmem, o którym napiszę w tym tekście, będzie dużo mniej znana praca artysty młodszego pokolenia, Tobiasza Jędraka (ur. 1985), która już samym swoim tytułem nawiązuje do filmu autora *Moich videomasochizmów*, nie będąc jedynie luźnym odwzorowaniem, a raczej próbą zainicjowania twórczego dialogu pomiędzy artystami dwóch różnych generacji. Podobieństwo między nimi polega m.in. na tym, że oba filmy wydają się stosunkowo proste formalnie, a sam temat na pierwszy rzut oka niezwykle banalny – widok z okna prywatnego mieszkania. Jednym słowem: nuda.

Kręcony z okna w kuchni na dziewiątym piętrze łódzkiego wieżowca, w dzielnicy zwyczajowo nazywanej Manhattanem, *Z mojego okna* powstawał w latach 1978–1999, początkowo na taśmie 16 mm, później już jako praca wideo. Przez niespełna dwadzieścia minut możemy obserwować na ekranie zwyczajny, wielki plac przed blokiem, gdzie przeważnie niewiele się dzieje: mieszkańcy wracają z pracy albo właśnie do niej wychodzą, spacerują z dzieckiem lub psem, raz do roku przechodzi pod oknami pochód pierwszomajowy, a w końcu plac zmienia się w wielki parking, aby ostatecznie stać się miejscem budowy nowego hotelu. Ze względu na czas powstania film jest świetną syntezą przejścia do kapitalizmu, jak interpretuje w rozmowie z Robakowskim Katarzyna Bielas<sup>[1]</sup>. Zmontowanym fragmentom owego typowego widoku z okna towarzyszy od początku odautorski komentarz, czytany przez samego artystę. I to przede wszystkim spokojny głos lektora nadaje charakter widzianym obrazom, chwilami stając się dramatyczny, a zazwyczaj przyjmując lekko żartobliwy ton.

Żart, ironia czy pastisz to cechy charakterystyczne dla twórczości Robakowskiego, co zdecydowanie wyróżnia go na tle polskich artystów wideo (może zresztą nie tylko polskich). Artysta, któremu energii




Pliki Cookies

Informujemy, że w ramach serwisu internetowego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej stosujemy pliki cookies. Korzystanie z witryny [www.akademiapolskiegofilmu.pl](http://www.akademiapolskiegofilmu.pl) bez zmian ustawień oznacza, że akceptują Państwo otrzymywanie tych plików. Jednocześnie informujemy, że mogą Państwo w dowolnym momencie zmienić ustawienia dotyczące plików cookies. Szczegółowe informacje znajdują się w zakładce Zastrzeżenia prawne

nie pokazuj więcej tego powiadomienia

Geneza społeczno-polityczna rozwoju KINA MORALNEGO NIEPOKOJU, prof. Andrzej...



Rozwój kina socrealistycznego w Polsce

kanal na YouTube

Wybrane artykuły

Narodziny Zbyszka

Konrad Eberhardt

„Kino” 1975, nr 4

Samemu wywalczyć to prawo. Rozmowa z Wojciechem Marczewskim

Małgorzata Dipont

„Kino” 1980, nr 3

RECENZJA:

Propagowanie czy/i propaganda? – recenzja książki "Sport w polskim kinie 1944–1989"

Dominika Wierskiego

Alicja Górka

"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 1/2018

https://akademiapolskiegofilmu.pl/...y-z-mojego-okna-1978-1999-jozefa-robakowskiego-i-czarny-kwadrat-na-bialym-tle-mieszka-w-widoku-z-mojego-okna-2017-tobiasza-jedraka/684[2020-12-14 11:33:38]

życiowej może pozazdrościć niejeden młodziwiec, zajmujący się przez lata eksperymentami na polu wideo czy video performance'u, nadal nie osiada na laurach, nieustannie podejmując próbę negacji czy redefinicji kategorii „sztuka”, wciąż na nowo dokonując samookreślenia i często stawiając znak zapytania przy słowie „artysta”. W swoim tekście o twórczości Robakowskiego w latach 70. XX wieku krytyk Łukasz Ronduda pisze tak: *Pod koniec lat siedemdziesiątych postawa Robakowskiego – naukowa, odziewająca się od metafizyki i aury tajemnicy otaczającej sztukę – ustępuje miejsca nowej, pragmatycznej twórczości. Artysta stopniowo zaczyna nasycać swoje prace intymną narracją, subiektywizmem, ciepłem improwizowanej opowieści, własnymi przeżyciami, odczuciami*[2]. Jednocześnie, zgodnie z założeniami Warsztatu Formy Filmowej, który współtworzył, Robakowski, zmieniając podejście do filmu jako medium i przyjmując perspektywę wątpliwości, zanegował także sam realizm jako kategorię niejako przypisaną kinematografii od początku jej istnienia. Używając w przypadku filmu/wideo *Z mojego okna* realistycznej formy, jednocześnie podważał jej przezroczystość, nie pozwalając widzowi na bezproblemową identyfikację z oglądanym obrazem. Przypomnę, że w polskim kinie głównego nurtu od połowy lat 70. największym uznaniem cieszył się nowatorski nurt kina moralnego niepokoju, oparty na realistycznym odwzorowaniu rzeczywistości, do czego powrócę w dalszej części tekstu.



Kadr z filmu *Z mojego okna*, reż. Józef Robakowski, 1978-1999 r.

Interpretacja twórczości Robakowskiego często następuje problemów, także dlatego, że autor w świadomy sposób odziewa się od skojarzeń z kinem i chwytami stosowanymi w kinematografii. Można odnieść wrażenie, że robi to celowo, obnażając mechanizmy, jakimi od lat posługuje się kino głównego nurtu. Skojarzenie to, w przypadku filmu *Z mojego okna*, przywołuje w swoim tekście Patrycja Grzonka, która pisze: *Ten film (...) jest persyflażem voyeurystycznego stylu słynnych hollywoodzkich filmów, jak „Okno na podwórze” Alfreda Hitchcocka, z bohaterem przykutym do wózka inwalidzkiego i jego paranoiczną wizją świata, niepodzielną jednak przez narratora „Z mojego okna”. Robakowski opowiada bowiem z perspektywy flâneura, który obserwuje, ale nie osądza*[3].

Chciałabym tu nawiązać do tego, co się działo w polskim kinie w latach 70. XX wieku, ponieważ rozważany w tym kontekście film Robakowskiego zyskuje możliwość dodatkowego odczytania, związane z programową postawą artysty. Przypomnę, że widok z okna na PRL-owskim osiedlu to także jeden z obiektów zainteresowania Filipa Mosza, głównego bohatera głośnego filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Amator* (1979); w rolę plebejusza, jednego z najbardziej wyrazistych bohaterów kina moralnego niepokoju, wcielił się Jerzy Stuhr. Sam film stanowi jedno z najważniejszych dzieł kina moralnego niepokoju, które tworzyło wtedy klimat polskiej kultury, posługując się realistyczną konwencją służącą do opisu „rzeczywistości nieopisananej”.

Kieślowski, początkowo twórca dokumentów, w chwili kręcenia *Amatora* był na rozstaju dróg, pomiędzy filmem dokumentalnym a kinem fabularnym, co – jak wiemy z jego dalszej kariery – zakończyło się definitywnym zejściem ze ścieżki dokumentalnej. Przyjmując rolę fabularzysty, Kieślowski w naturalny sposób stał się, przynajmniej w pierwszej fazie twórczości, reżyserem realistą. Mosz, przeobrażając się z robotnika w fabryce w robotnika sztuki, szukał tematów wokół siebie, filmował więc także z okna swojego mieszkania remont chodnika czy podwórkowe gry i zabawy. Sfilmował też niejako przy okazji wyglądającą z okna matkę swojego kolegi Piotra Krawczyka, co nieoczekiwanie nadało rangę jego amatorskiej pracy, ponieważ ze względu na jej przedwczesną śmierć były to ostatnie obrazy, na jakich kobieta została uwieczniona.

Jednak nawet Kieślowski, snując swoją opowieść w kluczu realistycznym i sięgając tym samym po rzemiosło, które *de facto* znał od lat, nie był w stu procentach wierny wybranej przez siebie konwencji: dość nieoczekiwanie w pierwszej scenie filmu widzimy na ekranie, jak jastrząb rozszarpuje kurę, co za chwilę okazuje się przedporodowym, symbolicznym snem żony Mosza – Irki (w tej roli Małgorzata Ząbkowska). I chociaż scena ta nie ma kontynuacji w filmie, to jednak umieszczenie jej na samym początku wydaje się znaczące i mające wpływ na jego dalszy odbiór.

Z kolei w ostatniej, najsłynniejszej być może scenie filmu w wyniku przebytej drogi twórczej i w przebytku samoświadomości Mosz kieruje kamerę na siebie i tym razem zaczyna snuć opowieść o sobie samym, powracając w myślach do wydarzeń sprzed roku: *Obudziła się o czwartej rano. Jadłem chleb. To było rok... rok temu. Bardzo musiał ją boleć, cała była mokra. Niosłem ją prawie całą drogę, ciężko nam było iść. W szpitalu już ją zostawiłem. Ktoś krzyczał, bo... rodziło się dziecko i bardzo się bała. Potem chodziłem jeszcze pod szpitalem długo, aż otworzyła okno i rozmawialiśmy, ale tylko*

*chwilę. Rano kupiłem wódkę, poszedłem do pracy. Krótkie, urywane zdania. Prosty język. Tak rozpoczyna się filmowa autobiografia artysty, której reżyser już nie dopowiada, stawiając na otwarte zakończenie i dając widzom możliwość samodzielnego opowiedzenia sobie historii młodego filmowca[4].*



Kadr z filmu *Amator*, reż. Krzysztof Kieślowski, 1979 r.

Podobne tropy autobiograficzny i realistyczny (a także na pierwszy rzut oka amatorski) powracają w dziele Robakowskiego, które powstawało mniej więcej w tym samym czasie, pełniąc tu jednak zupełnie inną funkcję. *Nazywam się Józef Robakowski. Mieszkam w dużym wieżowcu przy ulicy Mickiewicza 19 na dziewiątym piętrze. Nasz budynek ma aż 20 pięter. Jest wspaniały. Położony w samym centrum Łodzi.* Takimi słowami rozpoczyna się film *Z mojego okna*. Narracja ta, niezwykle literacka, przypomina dziennik albo kronikę. Ujawniając swoje nazwisko (również głos lektora należy do Robakowskiego), artysta narzuca nam kronikarską, osobistą formę wypowiedzi. Jeśli jednak przypatrzymy się filmowi nieco bardziej wnikliwie, okaże się, że Robakowski gra tutaj kategorią autora, ale skoro już mówimy tu o dzienniku, to będzie to raczej dzieło w stylu *Dzienników* Witolda Gombrowicza, takich, o których od początku było wiadomo, że będą przeznaczone dla szerszego odbiorcy, ponieważ są efektem świadomej artystycznej kreacji, a nie jedynie publikacją intymnych zapisków. Postawę tę zdradza także komentarz, ewidentnie dograny już później w stosunku do przedstawianych zdarzeń.

W rozmowie z Katarzyną Bielas Robakowski ujawnił, jak narodził się pomysł na ten film:

**[Bielas]:** *W tym mieszkaniu powstał pana świetny 20-minutowy film „Z mojego okna”, kręcony z okna w kuchni w latach 1978–1999. Widać plac, chodzą zwykli ludzie, sąsiedzi, czasem pochody pierwszomajowe, plac zamienia się w parking, aż w końcu powstaje hotel i zaslania widok. Do tego zabawny komentarz, świetna synteza przejścia do kapitalizmu.*

*[Robakowski]:* Od momentu kiedy się pojawiłem w mieszkaniu, co jakiś czas łapałem kamerę i filmowałem to, co jest za oknem w kuchni, czyli plac, co się tam dzieje. Mam od groma materiału, do 1984 roku kręciłem na taśmie, potem jako wideo. Przed laty pokazywałem to jako performance, wyświetlałem i sam komentowałem, że tu idzie pan Jabłoński, a to pan Michalski. Ludzi to bawiło, to był spektakl, teatr. Niektórym osobom dałem nazwiska kolegów, innym wrogów, np. Michalski to partyjniak od polityki ze szkoły filmowej, straszny ciul, w filmie jest tym, który w stanie wojennym zamienił nasz plac w parking. Wszystko zrobione zostało metodą amatorską, trzęsie się, jest porysowane, to nie jest efekt zamierzony, po prostu nie było narzędzi, obróbki. Ale uwiarygodniło ekranową rzeczywistość, komentarz prze#umaczono na 10 języków[5].

Okazuje się więc, że komentarz ten jest wynikiem trwałego zapisu pewnej improwizacji (w tym miejscu można zapytać: czy to także rodzaj video-performance'u?), a pojawiające się w komentarzach nazwiska są fikcyjne. Możemy więc w nazwiskach typu Żyto, Ważny (elektryk!), Ptyś, Świeży, Drewno, Kapusta, Miodowy czy Zamorska (oczywiście z sąsiedniego wieżowca) doszukiwać się znaczeń symbolicznych, choć może przede wszystkim żartobliwych, komediowych. Narrator lubi bowiem mylić tropy, mówi np.: *Ten młody człowiek przechodzący teraz przez ekran mnie właściwie zupełnie nie interesuje.* Czasami w komentarzach bezpośrednio odbija się PRL-owska codzienność, np. kiedy narrator mówi, że na ekranie pojawia się „pan Z.”, dostawca nielegalnego mięsa dla mieszkańców bloku. Albo kiedy mówi, że *pojawiły się patrole oraz milicyjne akcje. Gdzieś w głębi miasta słychać co chwilę przeraźliwe syreny i ostrzegawcze sygnały pędzących milicyjnych samochodów.*

Mamy więc do czynienia ze stylem naśladowującym mały realizm, prywatną, chronologiczną perspektywę, która jednocześnie nieustannie jest podważana, podaje w wątpliwość własną wiarygodność. Negacja następuje m.in. dzięki użytym tu świadomie środkom formalnym, np. korzystaniu z literackiej tradycji prowadzenia kronikarskiej narracji (podawanie konkretnych dat poszczególnych zdarzeń), formy, która co prawda może, ale jednak nie musi być autobiograficzna. Kategoria autora, jak wiemy od czasu publikacji słynnego tekstu Rolanda Barthes'a, pozostaje zaledwie jedną z opcji odbiorczych dla tego, który ten tekst odczytuje; nie stoi już na szczycie hierarchii przekazu generowanego przez tekst. Najwyraźniej tym tropem podąża też Robakowski, nieustannie mieszając funkcje autora i narratora i nie pozwalając im na całkowitą odrębność.





Kadr z filmu *Z mojego okna*, reż. Józef Robakowski, 1978-1999 r.

Z kolei Bożena Czubak tak pisze o tym filmie Robakowskiego: „*Z mojego okna*” (1978–1999), będący połączeniem dokumentu i fikcji, rzeczywistości faktycznej i medialnej, obiektywizacji zapisu z jego autorską interpretacją. Realizowany najpierw kamerą 16 mm, a od połowy lat osiemdziesiątych w technice wideo, film jest rejestracją tego, co dzieje się na placu widocznym z tytułowego okna. (...) Dźwięk dodany w 1999 roku jest już projekcją autorskiego „ja” na zarejestrowaną rzeczywistość, w komentarzach do poszczególnych scen artysta często wymyśla rzeczywistym postaciom fikcyjne tożsamości. (...) Polityczność jest wymiarem rejestrowanej rzeczywistości, odpowiedzią artysty jest jego osobista narracja, formułowany z perspektywy czasu prywatny scenariusz postrzegania tej rzeczywistości. Nie mniej ważna jest perspektywa przestrzenna, wpisany w strukturę filmu dystans dzielący filmującego od rejestrowanej rzeczywistości, widzianej z góry, pod kątem, z oddalenia, z mieszkania, pracowni. Punkt widzenia, usytuowania w prywatnej przestrzeni wyznacza relacje wobec tego, co na zewnątrz, niechcianej historii odciskającej ślady na szarej codzienności użytkowników placu. Można się spierać, na ile strategia prywatności, alternatywy, jest gestem politycznym, ale nie ulega wątpliwości, że proponuje odmienny od oficjalnych scenariuszy sposób komunikacji<sup>[6]</sup>.

Skomentowałabym ten cytat w jeszcze inny sposób: prywatne staje się tu polityczne (jak napisała w swoim słynnym feministycznym esej pod koniec lat 60. XX wieku Carol Hanisch), tutaj w tym rozumieniu, że świadome przyjęcie prywatnej, skrajnie subiektywnej perspektywy oznacza w tym przypadku także odmowę udziału w płynącej oficjalnymi kanałami narracji (taśma 16 mm czy później film wideo stają się tu substytutami wolności, narzędziami do zbudowania alternatywnego wobec oficjalnych treści medialnych przekazu). Artysta komentuje wydarzenia społeczne (działania milicji czy pochód pierwszomajowy), ale jedynie w takim zakresie, jaki go interesuje. Choć perspektywa Robakowskiego pozostaje perspektywą wewnętrzną (prywatną), to należy zauważyć, że jednak jest skierowana na zewnątrz.

Truizmem jest stwierdzenie, że dialog między kolejnymi pokoleniami artystów jest jednym ze sposobów tworzenia sztuki – przyjrzyjmy się jednak bliżej tej korespondencji w jednym konkretnym przypadku. Trudno w ogóle mówić o współczesnej sztuce wideo w Polsce bez odwołania do pionierskiej twórczości Józefa Robakowskiego i szerzej: twórców Warsztatu Formy Filmowej. Ich eksperymenty i namysł nad naturą medium wyznaczyły drogi rozwoju kolejnym pokoleniom twórców.



Kadr z filmu *Czarny kwadrat na białym tle* mieszka w widoku z mojego okna, reż. Tobiasz Jędrak, 2017 r.

Film Tobiasza Jędraka nosi tytuł *Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna* i już w tym miejscu w oczywisty sposób odnosi nas do filmu Robakowskiego. Tytuł ten można także do pewnego stopnia potraktować tautologicznie, ponieważ zostaje wypowiedziany jako pierwsze zdanie w filmie, jednocześnie komentując to, co ukazuje się na ekranie: *Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna. Tak się fantastycznie składa. Mój prywatny czarny kwadrat jest tu, naprzeciw, wystarczy podejść do okna albo wyjść na balkon. Widok, który zawiera wiele, zawiera również czarny kwadrat i słusznie mu towarzyszące białe tło. Widok i kwadrat, dwie ważne sprawy. To o nich będzie tu mowa. (...) Ktoś może spytać: cóż to za sprawa? Jakiś kwadrat, zwykła rzecz. Widok też przeciętny, o co tyle hałasu? Rzecz w tym, że ja uważam inaczej. W najbliższym otoczeniu mam wszystko, czego mi trzeba, a to ważne. Nie potrzebuję nic więcej niż to, co tu, pod ręką, czy tam, za oknem. Tak naprawdę, bardziej niż mieszkanie wynajmuję sam widok.*

Podobnie jak u Robakowskiego odautorski komentarz (także w podobny, spokojny sposób czytany spoza kadru przez samego autora) nadaje widzianemu przez nas obrazowi sens. Jędrak wydaje się bardziej radykalny w podejściu do formy, użyłabym tu jeszcze innego, może mocniejszego określenia, powiedziałabym, że jest bardziej purytański. *Tak naprawdę bardziej niż mieszkanie wynajmuję sam widok* – zdanie to zdradza nam, że Jędrak w swojej pracy sięga po strategię Robakowskiego, czyli gra z pojęciem autora, a konkretnie z przywołanymi już wcześniej kategoriami realizmu oraz autobiografizmu. Zawężony do widoku z okna kadr i odautorski komentarz z offu to kolejne tropy, które prowadzą nas w stronę korespondencji z filmem Robakowskiego.

*Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna* ma zbliżoną strukturę do filmu Robakowskiego, trwa nieco ponad 20 minut; uwagę zwraca tu prawie całkowity brak bohaterów. Jedynym dostępnym podmiotem staje się sam autor filmu i narracja, jaką prowadzi spoza kadru. Także tutaj mamy do czynienia z widokiem z okna, z prywatnego mieszkania (co wydaje się istotne w przypadku narracji autobiograficznej lub, jak w tym przypadku, paraautobiograficznej). Po raz kolejny odwołam się do Barthes'a, jednak tym razem do jego fotograficznej koncepcji *studium* i *punctum*. Odnosi się ona co prawda do fotografii, nie do filmu, ale w tym wypadku odwołanie to wydaje się uzasadnione: film Jędraka w dużym stopniu składa się z animacji poklatkowej, czyli ruchomej fotografii. Ciasny, zawężony, prawie statyczny kadr także przywołuje skojarzenia z fotografią, a konkretnie: z fotografią miasta, pocztówką, wedutą miejską<sup>[7]</sup>. Możemy powiedzieć, że *punctum* w tym przypadku, w nieruchomym zazwyczaj kadrze stanowi czarny kwadrat na białym tle: wyeksponowany w filmie nie tylko dzięki swojej formie<sup>[8]</sup>, lecz przede wszystkim dzięki odautorskiemu komentarzowi narratora. Wydaje się bowiem, że minimalistyczny film Jędraka, choć kieruje naszą uwagę w stronę czynności patrzenia i bliskiego kinu voyeuryzmu, wiele zawdzięcza literaturze, i to przede wszystkim komentarz czytany spoza kadru, razem z tytułem filmu, nadaje znaczenie widzianemu obrazowi czy może wręcz powołuje go do życia. Obrazowi towarzyszy także subtelny podkład dźwiękowy, co po raz kolejny odsuwa nas od realizmu.

Używam w odniesieniu do tego filmu słów takich jak „minimalizm” czy „radykalizm”, należy jednak w tym miejscu dokładniej przyjrzeć się strukturze tego dzieła, wyrażonej, samoświadomej swojej formy. Przede wszystkim brak tu bohaterów, z wyjątkiem postaci tzw. drugiego (czy może nawet trzeciego) planu; poza samym narratorem nie mamy do czynienia z pełnoprawnymi osobami. Tekst zdradza co prawda ich obecność (pojawiają się np. sąsiadka czy kobieta z administracji), ale narrator nie dokonuje ich upodmiotowienia, pozostają one zaledwie funkcją wobec samej narracji oraz głównego tu obiektu, czyli czarnego kwadratu na białym tle. Obraz u Jędraka jest z jednej strony prostszy niż u Robakowskiego (poza pogodą w zasadzie niewiele się zmienia, jeśli chodzi o świat przedstawiony), a z drugiej strony autor dokonuje rozmaitych operacji na „widoku z okna”, które nie pozwalają w prosty sposób odczytywać go w kategoriach realizmu.

Przyjrzyjmy się więc bliżej kilku zastosowanym tu chwytom. Widoczne na ekranie zdjęcia są raz czarno-białe, raz kolorowe, czasami obraz drga, chwilami zmienia się wielkość planu filmowego. Pojawia się animacja poklatkowa, nieruchoma fotografia ulega ożywieniu. Autor dokonuje też zapętlenia obrazu, chociaż w tym samym czasie towarzyszący mu komentarz zachowuje chronologię opowieści<sup>[9]</sup>. W jednej z mikroopowieści, jakie w sumie składają się na odautorski komentarz w filmie, tej o włamaniu na balkon sąsiadki, pojawia się znany nam już widok z okna w postaci fotografii, jednak widocznej na ekranie w czasie krótszym niż sekunda, więc w zasadzie sama kwestia jej widzialności (dostępności dla widza) zostaje tu postawiona pod znakiem zapytania. Jeśli jednak już uda nam się ów *ukradziony z balkonu sąsiadki* widok zobaczyć, to się okaże, że faktycznie, w porównaniu do znanego nam już z początkowej części filmu krajobrazu dokonało się tutaj niewielkie, ale znaczące (dla autora, a tym samym i dla nas) przesunięcie perspektywy.



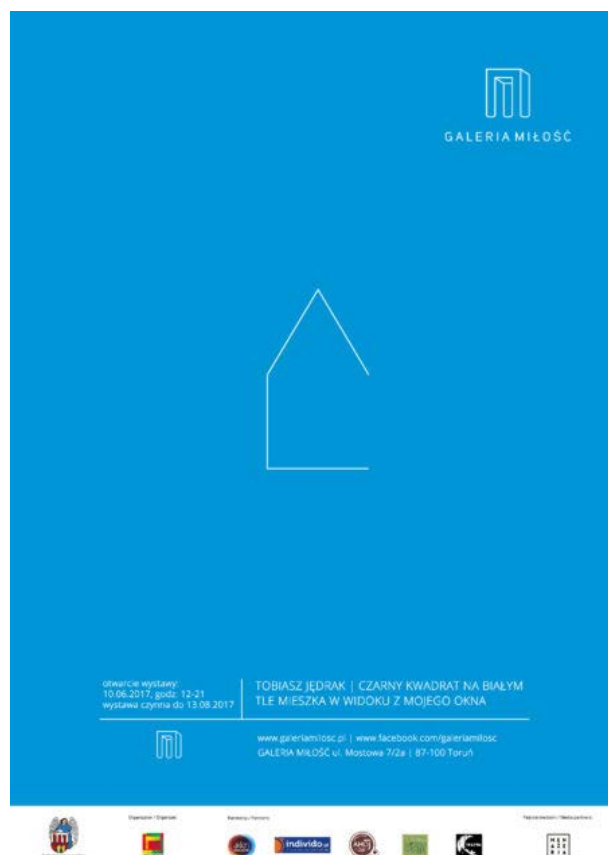
*Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna*, reż. Tobiasz Jędrak, 2017 r.,  
dokumentacja wystawy w Galerii MIŁOŚĆ, fot. Tytus Szabelski

W swoim najbardziej radykalnym geście Jędrak dokonuje odwrócenia obrazu, ale nie poprzez na przykład przedstawienie kamery do góry nogami, a poprzez dużo bardziej skomplikowaną czynność, jaką z pewnością było wybudowanie w mieszkaniu *camery obscury*[10]. Jako widzowie musimy uwierzyć narratorowi na słowo, nie zdradza nam bowiem technicznych szczegółów tej operacji, prymat pozostawiając nie obrazowi, jak mogłoby się wydawać, a snutej zza kadru opowieści. Co więcej, w swoim stylu pozostaje jej radykalnie wierny, ponieważ nigdy nie pokazuje nam dwóch widoków (choćaby dla ich porównania), skazując nas na zaufanie do swojej subiektywnej narracji (kolejny gest stawiający znak zapytania wobec tego, co widoczne na ekranie). Przypomnijmy, że *camera obscura* to jedna z zabawek optycznych tworzących prehistorię kina, powracamy więc tym samym do początków funkcjonowania samego medium. *Camera obscura* staje się w tym przypadku także narzędziem, które – inaczej niż w filmie Robakowskiego – odwraca wektor oka kamery: z zewnątrz kieruje go ponownie do środka, do wnętrza mieszkania; zewnątrz staje się tym samym nieistotne dla dalszej opowieści. W pewnym sensie powracamy do jaskini platońskiej: do interpretacji ruchomego obrazu na ścianie. Podążając tym tropem, Jędrak po raz kolejny pozostaje wierny myśli Robakowskiego, ponownie poddając analizie film jako nieprzezroczyste medium, narzędzie do tworzenia „obrazopowieści”.

Umieszczenie czarnego kwadratu na białym tle w centrum kadru, a co za tym idzie także w centrum opowiadanej historii, przywołuje strategię Robakowskiego na jeszcze innym poziomie: to podążanie drogą wątpliwości, stawiania znaków zapytania dotyczących filmu jako medium rejestrującego rzeczywistość.

Można symbolikę czarnego kwadratu na białym tle odczytać w jeszcze jeden sposób – jako symbol bezpośrednio odnoszący się do dziedziny sztuki. Pytania o istnienie kwadratu i jego kondycję, wszystkie wahania i wątpliwości odczytane spoza kadru głosem artysty będą tym samym pytaniami o sztukę i wątpliwości związane z uprawianiem tej dyscypliny.

Film Józefa Robakowskiego stał się dla Tobiasza Jędraka okazją do nawiązania artystycznego, międzypokoleniowego dialogu. W obu tych realizacjach pokusa potraktowania ich jako banalnego realizmu może być spora w przypadku niewyrobionego widza, przyzwyczajonego przede wszystkim do konwencji kina głównego nurtu. Oba filmy wymagają jednak nie tylko skupienia i uważności, pewnego rygoru w odbiorze (tak jak rygor towarzyszył ich realizacji), ale też przede wszystkim dobrej znajomości konwencji języka filmu. *Nie umiem myśleć o kwadracie w oderwaniu od widoku, a myśląc o widoku, prawie zawsze myślę o kwadracie. Tak już mam* – mówi w swoim filmie Jędrak. *Pewnie już za chwilę mój piękny widok z okna obejmie zaledwie fragment hotelowej ściany z napisem „Koniec filmu”* – mówi w zakończeniu swojej pracy Robakowski. Na szczęście obaj zechcieli się z nami podzielić swoimi widokami z okien, skądinąd znacznie bogatszymi w znaczenia niż banalny widok z mojej zwykłej osiedlowej kuchni.



[1] K. Bielas, *Prof. Józef Robakowski: Książd tak się wściekł, że dał nam po pysku. Uważam, że to był performance*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,24439306,prof-jozef-robakowski-ksiazd-tak-sie-wsciekl-ze-dal-nam-po.html> (data dostępu: 8.07.2019). Swoją drogą, tytuł wywiadu sugeruje, że autorem performance'u w dzieciństwie Robakowskiego był książd, podczas gdy chodzi o wcześniejsze

zachowanie samego Robakowskiego. [powrót]

[2] Ł. Ronduda, *Józef Robakowski i Warsztat Formy Filmowej w latach siedemdziesiątych*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Warszawa 2012, s. 93. [powrót]

[3] P. Grzonka, *Kino Osobiste*, [w:] *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970–2005*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław (brak daty), s. 22. [powrót]

[4] Życie niejako samo dopisało komentarz do tej historii, ponieważ filmowcem, i to bynajmniej nie amatorem, został także w późniejszych latach aktor Jerzy Stuhr. [powrót]

[5] K. Bielas, dz. cyt. [powrót]

[6] B. Czubak, *Kino własne*, [w:] *Józef Robakowski. Moje własne kino*, dz. cyt., s. 110–112. [powrót]

[7] Tradycja przedstawiania krajobrazu miejskiego (inaczej: weduta) ma w historii malarstwa wielowiekową tradycję. [powrót]

[8] Skojarzenia z twórczością Kazimierza Malewicza są tu oczywiście jak najbardziej wskazane i okazują się kolejnym tropem prowadzącym do inspirującego się w swojej twórczości konstrukttywizmem i abstrakcją geometryczną Robakowskiego. [powrót]

[9] Patrycja Grzonka, w przywołanym już tekście na temat twórczości Robakowskiego, pisze o charakterystycznej dla jego twórczości usamodzielnionej roli narratora, często komentującego wydarzenia w sposób asynchroniczny. [powrót]

[10] Jako ciekawostkę można przywołać fakt, że malarze miejskich krajobrazów, czyli wedutyści, posługiwali się *camera obscura*, aby namalować perspektywę na swoich obrazach. [powrót]

**Co widać z okien neoawangardy? *Z mojego okna* (1978–1999) Józefa Robakowskiego i *Czarny kwadrat na białym tle mieszka w widoku z mojego okna* (2017) Tobiasza Jędraka**

Autorka porównuje dwa filmy artystów różnych generacji. *Z mojego okna* to jeden z najbardziej znanych filmów wideo Józefa Robakowskiego. Z kolei mniej znana praca artysty młodszego pokolenia Tobiasza Jędraka już samym swoim tytułem nawiązuje do filmu autora *Moich videomasochizmów*. Podobieństwo między nimi polega m.in. na tym, że oba dzieła wydają się stosunkowo proste formalnie, a sam temat na pierwszy rzut oka niezwykle banalny: to widok z okna prywatnego mieszkania. Autorka wpisuje film Robakowskiego w dodatkowy kontekst, jakim jest kino moralnego niepokoju, tworzące główny nurt polskiego kina w latach 70. XX wieku, wraz z przypisaną mu kategorią realizmu. Śledzi także autorskie strategie w obu filmach.

**What can we see from the neo-avant-garde windows? *From my window* (1978–1999) by Józef Robakowski and *Black square on a white background lives in the view from my window* (2017) by Tobiasz Jędrak**

In her text Anna Taszycka compares the films of artists from two different generations. *From my window* is one of the most widely known films by Józef Robakowski, while the less known work of the younger artist, Tobiasz Jędrak, already in its title relates to the film of the author of *My videomasochisms*. The similarity between them consists for example in the fact that they both seem relatively simple in formal terms and their topic at first glance seems incredibly trite: a view from the window of a private flat. The author places the film by Robakowski in additional context of the cinema of moral anxiety which constituted the main trend of the Polish cinema in 1970s with its category of realism. She also follows author's strategies in both films pointing to similarities as well as differences between them.

**Słowa kluczowe:** Józef Robakowski, Tobiasz Jędrak, sztuka wideo, performance, strategie autorskie, *camera obscura*, *Z mojego okna*






**Anna Taszycka** – filmoznawczyni, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Jako wykładowczyni ma na swoim koncie współpracę m.in. z Instytutem Sztuk Audiowizualnych oraz Wydziałem Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Gender Studies w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Gender Studies ISNS Uniwersytetu Warszawskiego oraz krakowską Akademią Sztuk Pięknych. Koordynatorka projektu Akademia Polskiego Filmu w Krakowie i Tychach. Współautorka haseł w *Encyklopedii kina* i *Encyklopedii gender*. Autorka tekstów w tomach *(Nie)widzialne kobiety kina* (2018) oraz *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty* (2018).

Wróć do poprzedniej strony 

AKADEMIA POLSKIEGO FILMU	HISTORIA POLSKIEGO FILMU	ORGANIZATORZY / PARTNERZY	KONTAKT
<div><div></div><div>PROGRAMY APF</div></div> <div><div></div><div>APF ŁÓDŹ</div></div> <div><div></div><div>APF GDAŃSK</div></div> <div><div></div><div>APF KRAKÓW</div></div> <div><div></div><div>APF WARSZAWA</div></div> <div><div></div><div>APF WROCŁAW</div></div> <div><div></div><div>WYKŁADOWCY</div></div> <div><div></div><div>RADA APF</div></div>	<div><div></div><div>HISTORIA</div></div> <div><div></div><div>FILMY</div></div> <div><div></div><div>REŻYSERZY</div></div> <div><div></div><div>SCENARZYŚCI</div></div> <div><div></div><div>AKTORZY</div></div> <div><div></div><div>OPERATORZY</div></div> <div><div></div><div>KOMPOZYTORZY</div></div> <div><div></div><div>STUDIA FILMOWE</div></div> <div><div></div><div>KSIĄŻKI</div></div> <div><div></div><div>SŁOWNIK FILMU</div></div> <div><div></div><div>PLEOGRAF</div></div> <div><div></div><div>ARTYKUŁY</div></div> <div><div></div><div>ARCHIWUM WYKŁADÓW</div></div>	<div><div></div><div>GDAŃSK</div></div> <div><div></div><div>KIELCE</div></div> <div><div></div><div>KRAKÓW</div></div> <div><div></div><div>ŁÓDŹ</div></div> <div><div></div><div>WARSZAWA</div></div> <div><div></div><div>WROCŁAW</div></div> <div><div></div><div>WROCŁAW</div></div> <div><div></div><div>PODZIĘKOWANIA</div></div>	<div><div></div><div>GDAŃSK</div></div> <div><div></div><div>KRAKÓW</div></div> <div><div></div><div>ŁÓDŹ</div></div> <div><div></div><div>WARSZAWA</div></div> <div><div></div><div>WROCŁAW</div></div> <div><div></div><div>REDAKCJA STRONY</div></div> <div><div></div><div>GLÓWNY ORGANIZATOR</div></div>

^ Zwiń

Created by GoldenSubmarine

 Stowarzyszenie  
Filmowców  
Polskich Krakowska Akademia  
Im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego